

Middlesex University Research Repository

An open access repository of

Middlesex University research

<http://eprints.mdx.ac.uk>

Osborne, Peter (2009) Occasionalism. In: Matias Faldbakken: shocked into abstraction. Faldbakken, Matias, ed. Oslo: National Museum of Art, Architecture and Design; Birmingham, UK: IKON Gallery, pp. 44-71. ISBN 9781904864530. [Book Section]

This version is available at: <https://eprints.mdx.ac.uk/4403/>

Copyright:

Middlesex University Research Repository makes the University's research available electronically.

Copyright and moral rights to this work are retained by the author and/or other copyright owners unless otherwise stated. The work is supplied on the understanding that any use for commercial gain is strictly forbidden. A copy may be downloaded for personal, non-commercial, research or study without prior permission and without charge.

Works, including theses and research projects, may not be reproduced in any format or medium, or extensive quotations taken from them, or their content changed in any way, without first obtaining permission in writing from the copyright holder(s). They may not be sold or exploited commercially in any format or medium without the prior written permission of the copyright holder(s).

Full bibliographic details must be given when referring to, or quoting from full items including the author's name, the title of the work, publication details where relevant (place, publisher, date), pagination, and for theses or dissertations the awarding institution, the degree type awarded, and the date of the award.

If you believe that any material held in the repository infringes copyright law, please contact the Repository Team at Middlesex University via the following email address:

eprints@mdx.ac.uk

The item will be removed from the repository while any claim is being investigated.

See also repository copyright: re-use policy: <http://eprints.mdx.ac.uk/policies.html#copy>

OCCASIONALISM

Peter Osborne

How to make art in the age of the post-medium condition? How to make art when the artworld has become a branch of the culture industry? How to make art in the self-consciousness of these two historical conditions, without reaction or submission? In a word, how to make art today?

The critical requirements for the production of an art that would be contemporary, in more than a descriptive sense, impose themselves on young artists unequally and in different ways. Yet all are subject to the intensifying terms of a generalised Baudelairean modernity. “The ephemeral, the fugitive, the contingent ... whose metamorphoses are so rapid” long ago ceased to be only ‘the half’ of art, once the eternal (Baudelaire’s ‘other half’ of modern art) came to be associated, no longer with the ‘immutable’, but with the principle of mutability itself.¹

One approach to the critically contemporary character of an artist’s work is to look to the ways in which it deals with the abiding Baudelairean rhythms of our modernity – the abstract temporalities of the capitalist metropolis – in terms of its own historical conditions: how it incorporates current social forms and meanings of transitoriness, and more fundamentally, how it organises and so survives them, integrating them into formal unities, in order to give expression to what Walter Benjamin called the historical ‘truth content’ of a work of art.²

The recent art of Matias Faldbakken takes both the post-medium and cultural-industrial conditions of contemporary art as the ground for reflections on transitoriness, materiality and commodity form. As such, it is at once conceptual and popular. It is conceptual because in art ‘the mixing of materialities is conceptual before it is real’.³ (Freed of the restriction to conventional materials, ‘post-medium’ work is always the result of a strategic mixing of means.) It is popular because, like much contemporary art, it takes cultural-industrial products as the main source of its materials.

OKKASJONALISME

Peter Osborne

Hvordan lage kunst i en post-medial tid? Hvordan lage kunst når kunstverdenen er blitt en gren av kulturindustrien? Hvordan lage kunst når man er seg bevisst disse to historiske forutsetningene, uten å være reaksjonær eller underdanig? Med andre ord: Hvordan skape kunst i dag?

De unge kunstnerne som i dag søker å skape en kunst som er samtidig i mer enn en rent deskriptiv forstand, pålegges en rekke ulike kriterier på ulike måter og ulike nivåer, men de er uunngåelig underlagt et krav om intensitet som kommer fra en baudelairstk modernitet som har fått universell gyldighet. Det er lenge siden “det forgjengelige, det flyktige, det vilkårlige ... som forvandler seg så raskt”, sluttet å være bare ‘den ene halvdel’ av kunsten, i og med at det evige (ifølge Baudelaire den moderne kunstens ‘andre halvdel’) ikke lenger var forbundet med det uforanderlige, men nå heller ble assosiert med selve prinsippet for forandring.¹

En måte å nærme seg den kritisk samtidige karakteren til en kunstners arbeid(er), er å se på hvordan arbeidet forholder seg til vår modernitets stadige, baudelairstke rytme – den kapitalistiske storbyens abstrakte tidsmessighet(er) – i relasjon til sine egne historiske forutsetninger: hvordan arbeidet inkorporerer flyktigheten og dens aktuelle betydninger og samfunnsformer, og mer grunnleggende, hvordan det organiserer disse for så å overleve dem, hvordan det integrerer dem i formale enheter, for slik å gi uttrykk for det Walter Benjamin kalte kunstverkets historiske ”sannhetsgehalt”.²

I Matias Faldbakkens senere verk er både samtidskunstens postmediale og kulturindustrielle forutsetninger til stede som utgangspunkt for refleksjoner om flyktighet, materialitet og varekarakter. Slik sett er hans produksjon på en og samme tid konseptuell og populær. Den er konseptuell fordi ”blandingen av materialiteter” i kunsten er ”konseptuell før den blir virkelig”.³ (Siden de er frigjort fra de konvensjonelle kunstmedienes begrensninger, er postmediale kunstverk alltid et resultat av en strategisk miks av midler.) Og den

1. Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life” (1863), in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. Jonathan Mayne, Phaidon, London, 1964, p. 13. The eternity of mutability has been a dominant theme in European culture since Nietzsche first introduced the idea of ‘eternal recurrence’ in the penultimate aphorism of *The Gay Science*, 1882.

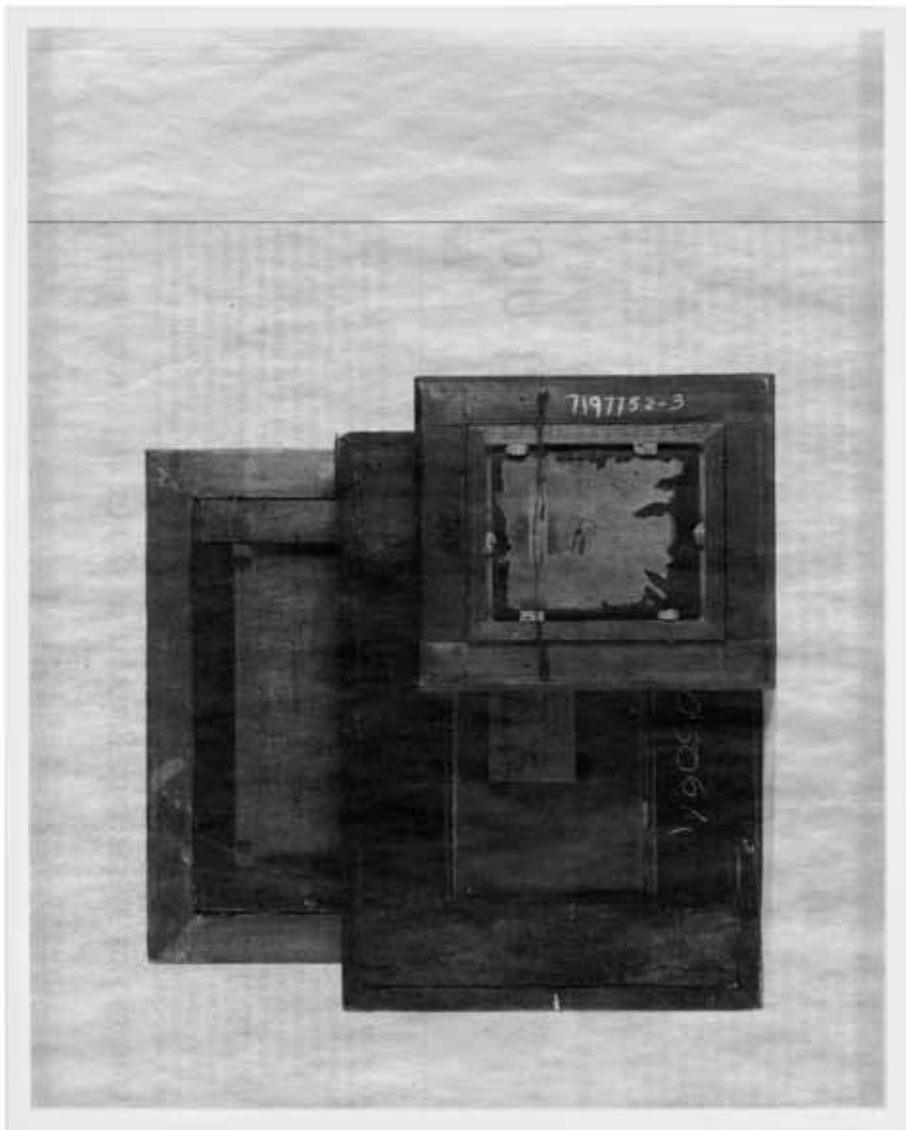
2. For the distinction between the material content and the truth content of a work (corresponding to the disciples of commentary and a philosophical art criticism, respectively), see Walter Benjamin, ‘Goethe’s Elective Affinities’ (1919–1922), in *Selected Writings, Volume 1, 1913–1926*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1996, p. 297. This distinction grounds the problematic of Adorno’s *Aesthetic Theory* (1970).

3. Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott, Verso, London and New York, 2007, p. 42.

1. Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne” (1863), sitert fra *The Painter of Modern Life and Other Essays*, overs. Jonathan Mayne, Phaidon, London, 1964, s. 13. Det evinnelige/evige ved forandringen har vært et dominerende tema i europeisk kultur siden Nietzsche først introduserte tanken om en ”evinnelig/evig tilbakekomst” i den nest siste aforismen i *Den lystige vitenskap*, 1882.

2. For distinksjonen mellom det materielle innholdet og sannhetsgehalten i et arbeid (noe som tilsvarer tilhengerne av en kommenterende og en filosofisk kunstkritikk, respektivt), se Walter Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities” (1919–1922), i *Selected Writings. Volume 1, 1913–1926*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1996, s. 297. Denne distinksjonen ligger til grunn for problemstillingene i Adornos *Estetisk teori* (1970).

3. Jacques Rancière, *The Future of the Image*, overs. Gregory Elliott, Verso, London og New York, 2007, s. 42.



Newspaper Ad #11, 2007
Lightjet print on Fuji Crystal archival paper, 100 x 80 cm

4.
'Materials' become 'elements' when they function as relatively self-sufficient components or parts of a work, the relations between which constitute the formal unity of the work.

5.
Wolfgang Fritz Haug, 'Commodity Aesthetics Revisited: Exchange Relations as the Source of Antagonistic Aestheticisation', *Radical Philosophy* 135 (Jan/Feb 2006), pp. 18–24; p. 21; Walter Benjamin, 'Central Park' (1938/9), in *Selected Writings. Volume 4, 1938–1940*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2003, p. 179. Cf. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (1979), trans. Richard Nice, Routledge, London, 1984, Part III.

4.
"Materialer" blir til "elementer" når de fungerer som relativt selvtilstrekkelige komponenter eller deler av et arbeid, forholdene dem imellom utgjør arbeidets formale enhet.

5.
Wolfgang Fritz Haug, "Commodity Aesthetics Revisited: Exchange Relations as the Source of Antagonistic Aestheticisation", *Radical Philosophy* 135 (Jan/Feb 2006), s. 18–24; s. 21; Walter Benjamin, 'Central Park' (1938/9), i *Selected Writings. Volume 4, 1938–1940*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2003, s. 179. Jf. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (1979), overs. Richard Nice, Routledge, London, 1984, Part III.

(The culture industry reshapes 'the popular' through everyday forms of cultural consumption.) As such, the work also has a distinct generational dimension, since market segmentation, and hence product differentiation, in the culture industries is primarily generational in kind. Indeed, in the products of the music industry – one of Faldbakken's sources of materials – generation, obsolescence and revival coalesce.

In Faldbakken's work, transitoriness resides, first, in the rhythms of consumption of cultural commodities, the residues of which are used as artistic materials. As residues, such materials attest to the destructive aspect of the act of consumption, as well as the brevity of the lifespan of the goods. At the level of form, at which these materials function as 'elements',⁴ transitoriness appears in the relative fragility, and apparently disposable, character of the works themselves. Freed from their opposition to the classical ideal of the immutable, the now-seemingly-eternal qualities of 'the ephemeral, fugitive and contingent' acquire new sets of relations, connotations and valences.

REPRODUCING IMAGES / IMAGES OF REPRODUCTION

The reshaping of the popular by the culture industries works through both the images of products (commodity aesthetics) and everyday uses of technologies for the reproduction of images. As 'bearers of the promise of use-value', product-images are consumed in the transformation of the desires of consumers into the desire to buy. This transformation is 'popular' to the extent that it follows the strict dialectical path of the transformation of distinction into conformism, or the law of fashion as the 'paradoxical mass conformism of distinction' (Walter Benjamin's 'eternal recurrence of the new').

*From the standpoint of the producer, the production of distinction is by intent the production of conformism [the maximisation of the extent of the market]. While for those consumers who want distinction, every such conformism motivates anew the desire for a distinctive escape.*⁵

er populær fordi den, som så mye annen samtidskunst, gjør bruk av kulturindustrielle produkter som sin viktigste materialkilde. (Kulturindustrien omformer "det populære" gjennom trivielle former for kulturforbruk.) Slik sett har Faldbakkens produksjon også en tydelig generasjonsdimensjon, siden kulturindustriens segmentering av markedet, og følgelig differensiering av produkter, først og fremst er bundet til generasjon. I musikkindustrien, en av Faldbakkens materialkilder, smelter generasjon, foreldelse og renessanse sammen.

I Faldbakkens arbeider er flyktigheten først og fremst å finne i henvisninger til den rytmen kulturelle forbruksvarer konsumeres med, og dette forbrukets levninger benyttes som kunstnerisk råmateriale. Gitt sin egenskap av å være levninger, forteller disse materialene noe om forbrukets destruktive side, så vel som om varens korte levetid. På et formalt plan, hvor disse materialene fungerer som "elementer",⁴ dukker det flyktige opp i verkets relative skrøpelighet, og dets karakter av bruk og kast. Når det løsrives fra sin opposisjon mot det klassiske evighetsidealet, får "det forgjengelige, det flyktige, det vilkårlige" – etter hvert nærmest konstante egenskaper ved verket – et nytt sett relasjoner, konnotasjoner og verdier.

REPRODUSERTE BILDER / BILDER AV REPRODUKSJON

Den omarbeiding av det populære som kulturindustrien er ansvarlig for, løper gjennom både produktbilder (vareestetikk) og hverdagslig bruk av teknologi i reproduksjonen av bilder. Produktbilder anses som "bærere av et løfte om bruksverdi", og konsumeres i omdanningen av forbrukerens begjær til et begjær etter å kjøpe. Denne forvandlingen er "populær" i den forstand at den følger en strengt dialektisk bane hvor distinksjon omdannes til konformitet, eller motens lov om "distinksjonens paradoksale massekonformitet" (det nyes evige tilbakekomst, ifølge Walter Benjamin).

*From the standpoint of the producer, the production of distinction is by intent the production of conformism [the maximisation of the extent of the market]. While for those consumers who want distinction, every such conformism motivates anew the desire for a distinctive escape.*⁵



Magazine Picture #05, 2007
Lightjet print on Fuji Crystal archival paper, 110 x 150 cm

This renewed desire for distinction, provoked by the aesthetic abstraction of the image-form of the commodity in advertising and display, motivates further aesthetic innovation in commodity design, in an expanding cycle of the differentiation of products and desires. Yet the systemic rationale for this cycle lies elsewhere, beyond the desiring subject, in the realisation of value (Verwertung): the act of purchase / sale. In commodity aesthetics, Haug has argued,

*[in] the manifest aesthetic message ... everything revolves around the addressed human subject. But this subject is only the environment of a system that revolves around itself. Thus the centrality of the subject is imaginary, or the imaginary aspects of the subject become central.*⁶

This aesthetic mediation of the circulation of commodities, via the imaginary, explains both the rapid obsolescence of commodity-images (far more rapid than technologies of production of use-values) and the premium on new technologies of image-production. As technologies of image-production become industrially obsolete, they become mass-market commodities themselves, consumed through use, as means for the production and reproduction of the self-images of consumers. This appropriation of self-imaging by the consumer (via a different set of products) is the activist, subcultural side of consumer populism. However, it is itself open to reappropriation, in turn, at the level of the image, in the next cycle of commodity aesthetics. (Think, for example, of the faux-amateur use of hand-held video in advertisements on TV and at cinemas, since the early 1990s, and its effect upon the use of such techniques in independent film.) The activist aspect of cultural consumption is thus forever in danger of either reproducing already economically appropriated forms of cultural activism (and thereby becoming an advertisement for advertising itself) or producing images that merely feed such appropriations.

The subcultural consumption and customisation of cultural products thus faces the same problem as autonomous art: namely, how to avoid the appropriation

Dette fornyete begjæret etter distinksjon – fremprovosert av den estetiske abstraksjonen som ligger i varens billedform i reklame og utstilling – virker som en spore til videre innovasjon i varedesign og -estetikk, i en stadig mer omfattende runddans av differensiering av produkter og begjær. Men det systemiske rasjonalet for denne runddans er å finne et annet sted, hinsides det begjærende subjekt, i selve kjøpet eller salget, altså der verdien realiseres (Verwertung). Wolfgang Fritz Haug har hevdet at i vareestetikken

*[i]n the manifest aesthetic message [...] everything revolves around the addressed human subject. But this subject is only the environment of a system that revolves around itself. Thus the centrality of the subject is imaginary, or the imaginary aspects of the subject become central.*⁶

Denne estetiske overføringen av varenes kretsløp, gjennom innbildningskraften, forklarer både den høye omløpshastigheten, hvor fort varebildene blir utdatert (mye raskere enn teknologien som produserer bruksverdi) og den høye verdien som tillegges ny billedproduksjonsteknologi. Etter hvert som teknologien for billedproduksjon blir utdatert, blir også den til en vare på massemarkedet, og konsumeres gjennom bruk, som produksjons- og reproduksjonsmiddel for forbrukernes selvbilde. Denne approprieringen av selvbilde-makeri (via et annet sett produkter) er konsumentpopulismens aktivistiske, subkulturelle side. Men også den er mottakelig for å approprieres tilbake, som bilde, inn i den neste vareestetiske runddans. (Tenk for eksempel på den påtatte, amatøraktige bruken av håndholdt kamera i tv- og kinoreklamer siden tidlig nittital, og hvordan dette igjen har påvirket den såkalte "independent"-filmens uttrykk.) Det aktivistiske aspektet ved kulturkonsumpsjon står slik alltid i fare for enten å reproducere former for kulturell aktivisme som allerede er blitt økonomisk appropriert (og derved ende opp med selv å reklamere for reklamen), eller å produsere bilder som ikke gjør annet enn å mate slike appropriasjoner.

Den subkulturelle konsumpsjonen og tilpasningen av kulturelle produkter står slik sett overfor det samme problemet som den autonome kunsten, nemlig hvordan



The Newspaper
(See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print 2), 2008
 16 pages, edition of 6000, produced in collaboration with USED FUTURE
 Installation view, Simon Lee Gallery, London



Newspaper Ad #13, 2007
Lightjet print on Fuji Crystal archival paper, 130 x 77 cm

⁷ The notion of the object-image derives from Bazin's understanding of the surrealist object as a generalisation of the ontology of the photographic image, in which the 'distinction between what is imaginary and what is real tends to disappear. Every image is to be seen as an object and every object is an image'. (André Bazin, 'The Ontology of the Photographic Image' (1945), in his *What is Cinema?, Volume 1*, trans. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1967, pp. 15–16.)

⁷ Tanken om et objekt-bilde stammer fra Bazins tolkning av det surrealistiske objektet som en generalisering av det fotografiske bildets ontologi, hvor "the distinction between what is imaginary and what is real tends to disappear. Every image is to be seen as an object and every object is an image". (André Bazin, 'The Ontology of the Photographic Image' (1945), i *What is Cinema?, Volume 1*, overs. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1967, s. 15–16.)

of its meanings to other social functions, whilst nonetheless inhabiting the world of commodity exchange? Faldbakken's work lives at the meeting place of commodity- and art-images, not commodities as they appear for sale but as they appear in and after consumption (use). It reflects those processes by which the reproduction of product-images has become the mechanism for social reproduction in general. Formally, it plots a trajectory from an art of the assisted readymade to a growing but as-yet-still-unresolved interest in painterly form. Its strategies include:

- I. The 'assisted' display of product images as object-images:⁷ *Turn Off* (2004), a wall painting of a magnification of the "Turn Off" button on the Windows XP toolbar; *Away From Sound* (2005), a stack of 20 Marshall guitar amplifier dummies, used commercially as visual props to exaggerate the perceived volume of rock bands; *See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print* (2005), batches of a free broadsheet-style newspapers; *Black Screen Book* (2005), pallets of plastic-wrapped stacks of an artist's book; *Film Rolls* (2006), stacks of films cans, returned to pristine image form by being spray-painted with silver chrome.
2. The use of 'de-skilled' technologies of image production, with minor artisanal amendments: hand-tinted lightjet prints of scanned or downloaded images (from Google Earth, for example) on Kodak paper as in the 2006 *Untitled* series of images related to the biographies of people who have committed suicide; lightjet prints of cropped magnifications of found images on Fuji Crystal paper – the *Magazine Pictures* and *Newspaper Ad* series (2007).

3. The presentation of elements of reproductive technologies as themselves object-images, de- and re-functioned in various ways, so as to highlight aesthetic aspects of their materialities: photocopiers (*Rank Xerox*, 2004, with Gardar Eide Einarsson); video tape (*Untitled (Video Sculpture)*, 2005); newsprint (the *Newspaper Ads* series, 2007).

unngå at meningsinnholdet approprieres av andre sosiale funksjoner, mens den ikke desto mindre befinner seg i en verden bestående av vareutveksling.

Faldbakkens kunstnerskap lever i møtepunktet mellom vare-bilder og kunst-bilder– ikke varen slik den fremtrer når den er til salgs, men slik den opptrer under og etter at den er konsumert (brukt). Arbeidene hans reflekterer i seg selv de prosessene som har gjort reproduksjonen av produktbilder til en generell mekanisme for sosial reproduksjon. Formalt sett tegner de en utviklingslinje fra en kunst basert på "assisterte" readymades til en voksende, men ennå uavklart interesse for malerisk form. Kunstnerskapets strategier er:

- I. Den "assisterte" fremvisningen av produktbilder som objektavbildninger:⁷ *Turn Off* (2004), et veggmaleri av en forstørret av-knapp fra verktøylinjen til Windows XP; *Away From Sound* (2005), en stabel med 20 Marshall gitarforsterkerkabinetter, brukt kommersielt av rockeband som visuelle rekvisitter for å forsterke hvordan lyden av musikken deres oppleves; *See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print* (2005), bunker med gratisaviser i fullformat; *Black Screen Book* (2005), paller med plastinnpakket stabler av en "artist's book"; *Film Cans* (2006), stabler med filmrullbokser sprayet med sølvmaling for å gi dem tilbake sin opprinnelige, glatte billedform.
2. Bruken av "de-skilled" billedteknologi, med minimale håndverksmessige tilpasninger: håndkolorerte foto-prints av scannete eller nedlastete bilder (fra GoogleEarth, for eksempel) på Kodak-papir – *Untitled* serien fra 2006 med bilder relatert til biografien til mennesker som har begått selvmord; foto-prints av beskårete forstørrelser av funnede bilder på Fuji Crystal-papir – seriene *Magazine Pictures* og *Newspaper Ad* (2007).

3. Presentasjonen av elementer fra reproduksjonsteknologien som objektbilder i seg selv, av- og re-programmert på ulike vis for å belyse de estetiske aspektene ved deres materielle væren: kopimaskiner (*Rank Xerox*, 2004, sammen med Gardar Eide Einarsson); videotape (*Untitled (Video Sculpture)*, 2005); trykksverte (*Newspapers Ad*-serien, 2007).



Untitled (MDF #??), 2009
Aluminium electrical tape on grey MDF, 250 x 125 x 1.9 cm



Supernote (PN-14342), 2007
Light jet print on Kodak archival paper mounted on aluminum
3 panels each 45.5 cm x 109 cm

4.
The use of everyday materials associated with the packing, transportation and installation of art (and other stage performances) as artistic materials: canvas tape on linen (the *Canvas Tape on Canvas* series, 2007–8); aluminium tape on MDF (the *MDF* series).

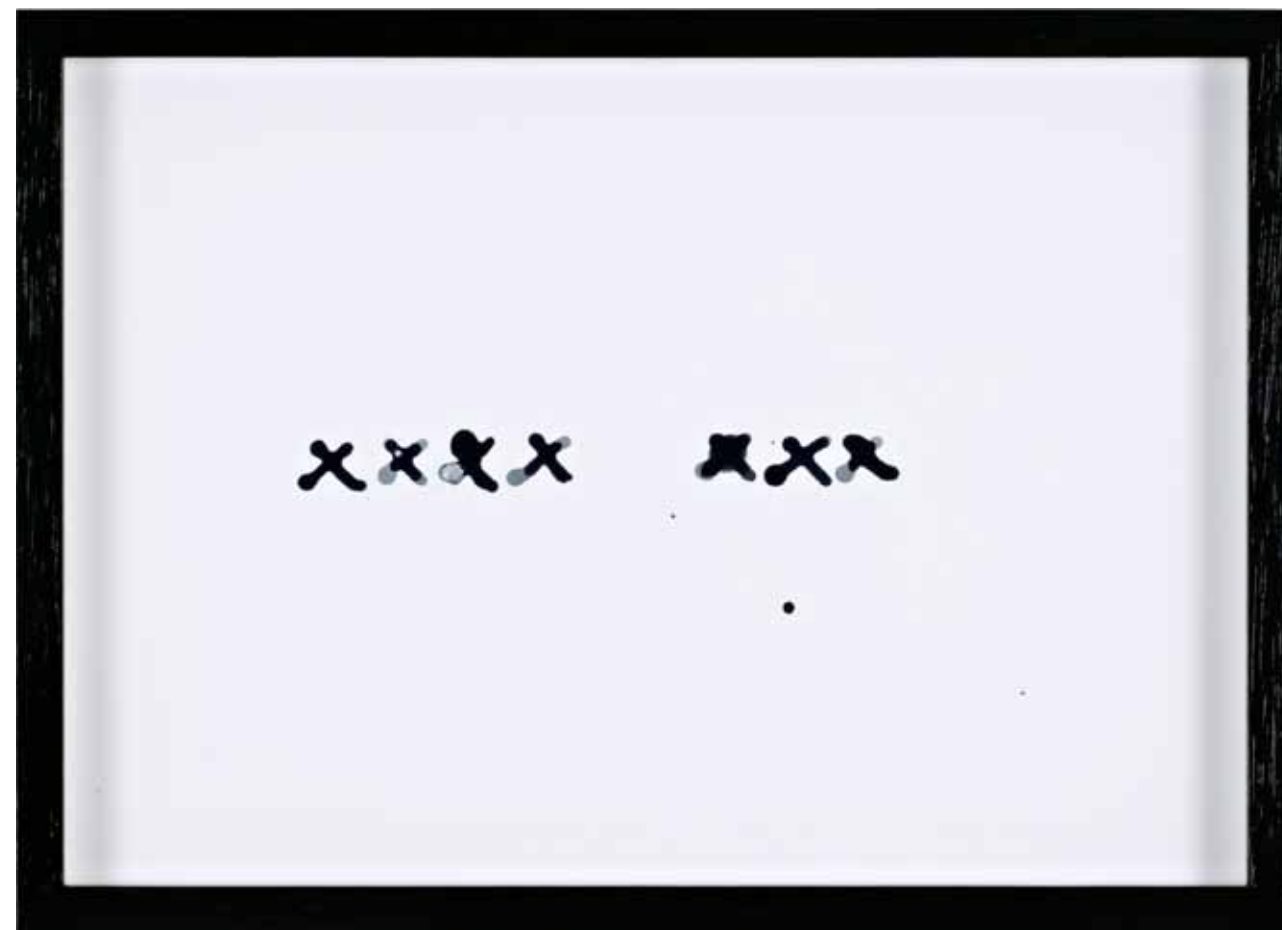
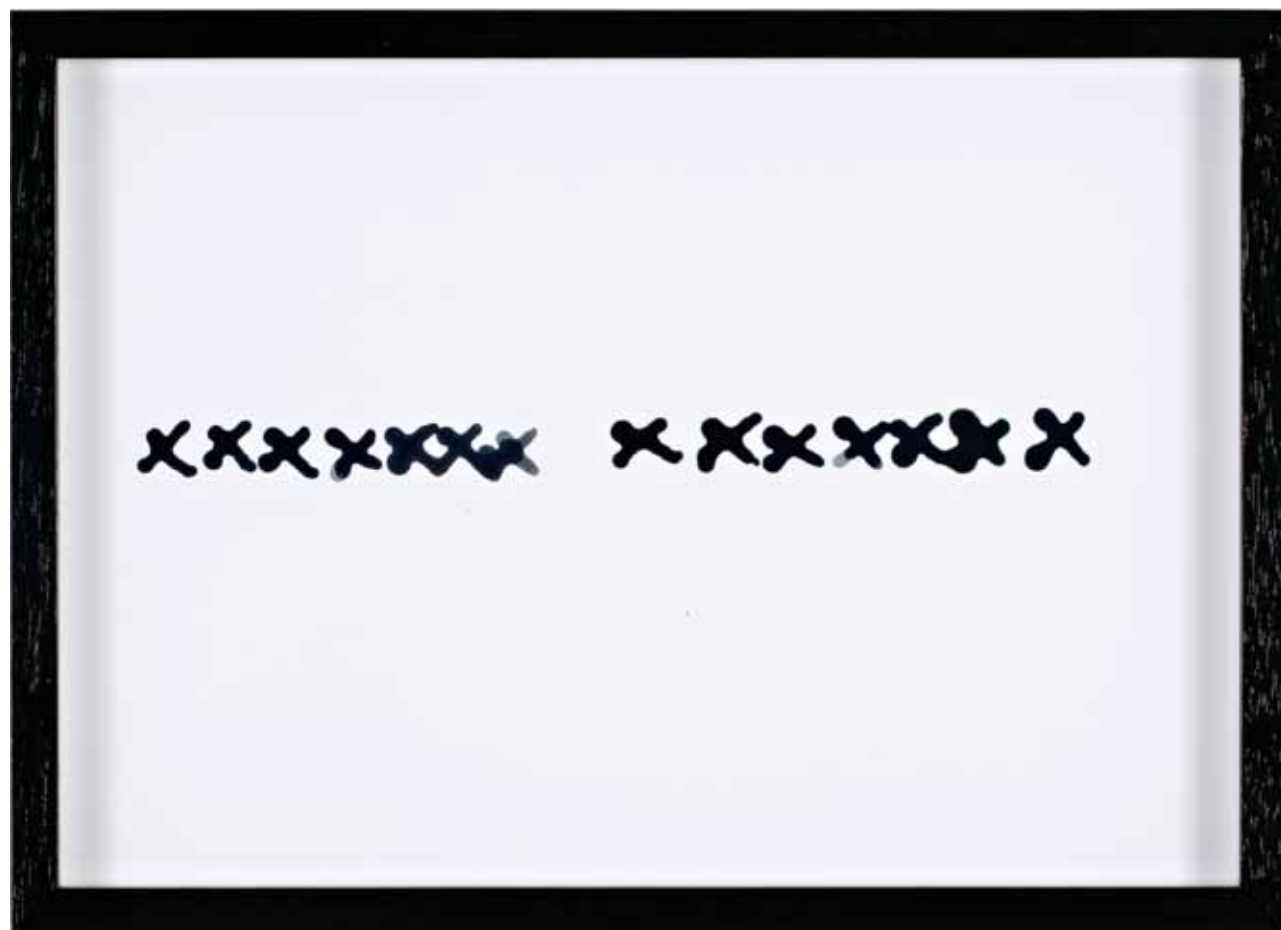
All of these strategies position the work, in the variety of its forms, in relation to both the constitutive role of the images of everyday products in the formation of subjectivity and a conceptually inflected history of contemporary art, or what we might call the relational ontology of the object-image-idea. In the latter respect, individual works establish more specific connections. Thus, for example, *Rank Xerox* (2004) returns us to what is for some critics the primal scene of conceptual art as an institutional phenomenon, the famous 1966 ‘Xerox Book’ exhibition at the School of Visual Arts in New York, curated by Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*. While *Supernote* (PN-14342) (2006) – a photographic triptych of close-up scans of a US 100-dollar bill – contributes to the established conceptual genre of money works, which reflect on the contradictions between the universality of money as a form of value (Marx’s ‘universal equivalent’) and the contingencies – aesthetic, cultural, legal and political – of its material tokens (currencies).

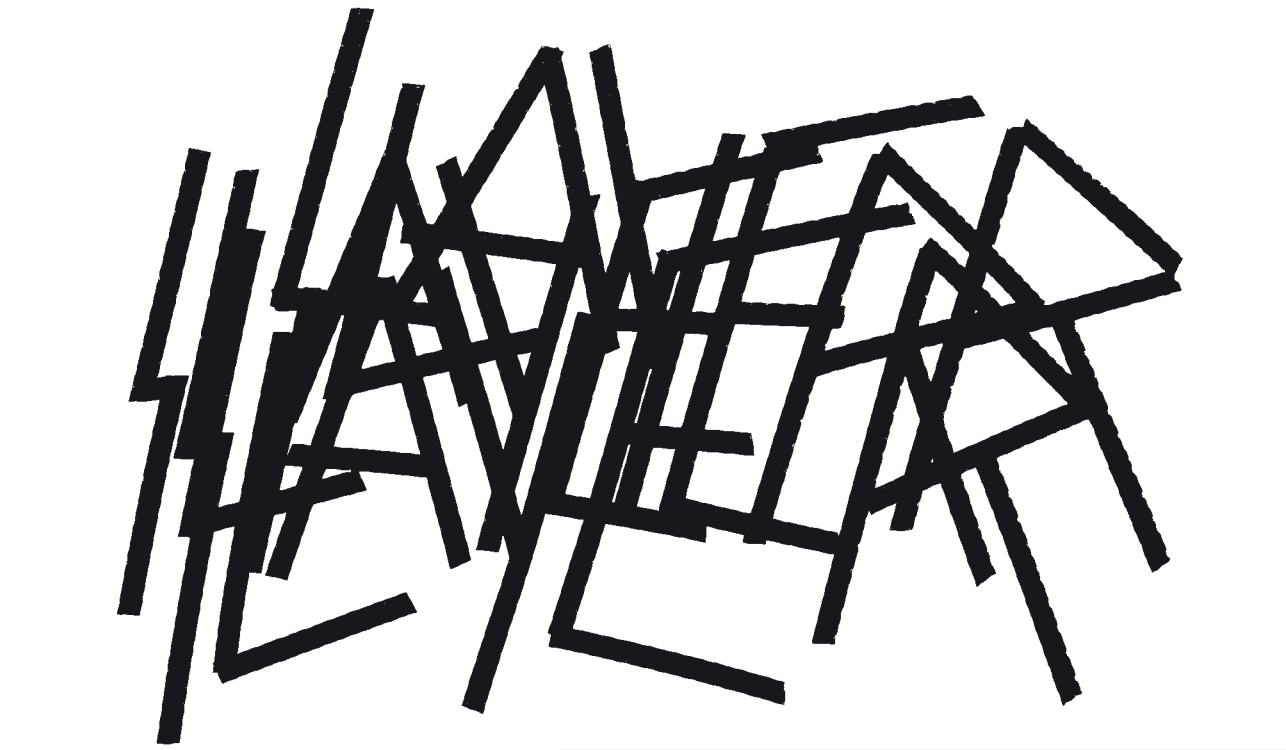
More generally, a work like *The Name of a Person I Want Dead Written in Xs* (2006) – four framed series of Xs, executed in photo retouching paint on Canon paper – depends on conceptual means (in this case, the title) to transfigure a simple graphic work. Such conceptual transfiguration (for which occupation of a gallery space alone may be sufficient) is essential to produce and maintain a tension between the appearance of the work as an object-image and its reflective artistic meanings. It is this tension that raises the works above the banality of a purely sculptural (commodity) form – a form of presentation that is nonetheless deliberately courted. (The look of contemporary art has for some time now, paradoxically, been the look of non-art.) It is

4.
Bruken av trivielle materialer som vanligvis forbindes med pakking, transport og installasjon av kunst (og scenekunst): lerretstape på lerret (serien *Canvas Tape on Canvas*, 2007–8); aluminium tape på MDF (*MDF*-serien).

Alle disse strategiene plasserer kunstnerskapet, i alle de former det måtte anta, i relasjon til både den formende rollen som bilder av trivielle produkter spiller i subjektivitetsdannelsen og til en konseptinfluert samtidskunsthistorie, eller hva vi kunne kalle objekt-billed-ideens relasjonelle ontologi. Her etablerer noen av arbeidene mer spesifikke forbindelser. *Rank Xerox* (2004) sender oss for eksempel tilbake til det som for noen kritikere er åstedet for konseptkunstens tilblivelse som institusjonelt fenomen, nemlig den berømte “Xeroxbook” fra 1966, en utstilling som fant sted ved School of Visual Arts i New York og var kuratert av Mel Bochner, og til verket *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*. Faldbakkens *Supernote* (PN – 14342) (2006) – en fotografisk triptyk av svært forstørrede kopier av en falsk amerikansk hundredollarseddel – er et bidrag til den etablerte konseptkunstsjangeren “pengeverk”, som byr på refleksjoner om motsetningen mellom pengenes allmenngyldighet som verdiform (Marx’ “allmenne ekvivalent”) og de tilfeldige bieffektene av pengene som materielle symboler (valuta), de være seg estetiske, kulturelle, juridiske eller politiske.

På et mer generelt plan er et arbeid som *The Name of a Person I Want Dead Written in Xs* (2006) – fire innrammete rekker med X-er utført i fotoretusjeringsmaling på Canon-papir – avhengig av konseptuelle midler (i dette tilfellet, tittelen) for å transfigurere et enkelt grafisk arbeid. En slik konseptuell transfigurasjon (en plassering i et gallerirom kan være tilstrekkelig) er en forutsetning for å produsere og opprettholde spenningen mellom arbeidets ytre som et objekt-bilde, og dets reflekterende kunstneriske betydning. Det er denne spenningen som hever arbeidene opp og gjør dem til noe mer enn banale, rent skulpturelle former (varer) – en presentasjonstype som kunstneren ikke desto mindre dyrker bevisst. (Paradoksalt nok har samtidskunsten en god stund dyrket





Slayer Upon Slayer Upon Slayer, 2007
Insulation tape on wall, variable dimensions



One Line for Each Enemy, 2009
Photo retouching paint on Canon archival paper, 29.7 x 42 cm



The Newspaper
(*See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print 2*), 2008
16 pages, edition of 6000, produced in collaboration with USED FUTURE

in this courting of the blankness of the object – its equivalence, qua object, with other objects – that the nihilistic aspect of the work lies.

EQUIVALENCE, NOTHINGNESS, SOMETHING

Much of Faldbakken’s work appears self-consciously nihilistic, in a thematically anarchistic manner, which is directly legible in many of the titles. *Shut Down* (2001/2), *Turn Off* (2004), *Black Screen* (2005), *See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print* (2005), *The Name of a Person I Want Dead Written in Xs* (2006). The predominant colour is black (Oscar Wilde’s colour of modernity). There is a recurrent interest in suicide. The calligraphic typography of the tape series derives from the neo-gothic script adopted by the thrash metal band Slayer, who rose to fame in the mid 1980s as one of the main inspirations for the subsequent genre of death metal. (A rare political work, *Slayer Upon Slayer Upon Slayer*, produced for the 2007 ‘Memorial to the Iraq War’ exhibition at the ICA in London, renders this connection explicit, whilst contextually displacing its nihilism from the theatrical subcultural zone of thrash metal to the homicidal bravado of the US military in Iraq.) And the artist’s text for his 2007 Standard (Oslo) show, *Nothing Doing*, is replete with a jokey neo-Beckettian negativity:

This is no. And no. It’s not. It’s not funny. It’s funny that this is not funny. This is unfun. This is unun. This is Dr No. This is No way. This is what the hell? This no-go. This is onto nothing. This is nothing doing. The Eskimos have two hundred ways to say snow. I have three million ways to say no.

To say no to, among other things, art and commodity aesthetics alike. To say no to art and commodity aesthetics within art, is a ground-clearing gesture. It clears a space for contemporary art. Yet this thematic nihilism pales besides the structural nihilism of the logic of equivalence governing exchange, reflected within the work: ‘the ever-self-same in the new’, the nihilism of the commodity form. ‘For people as they

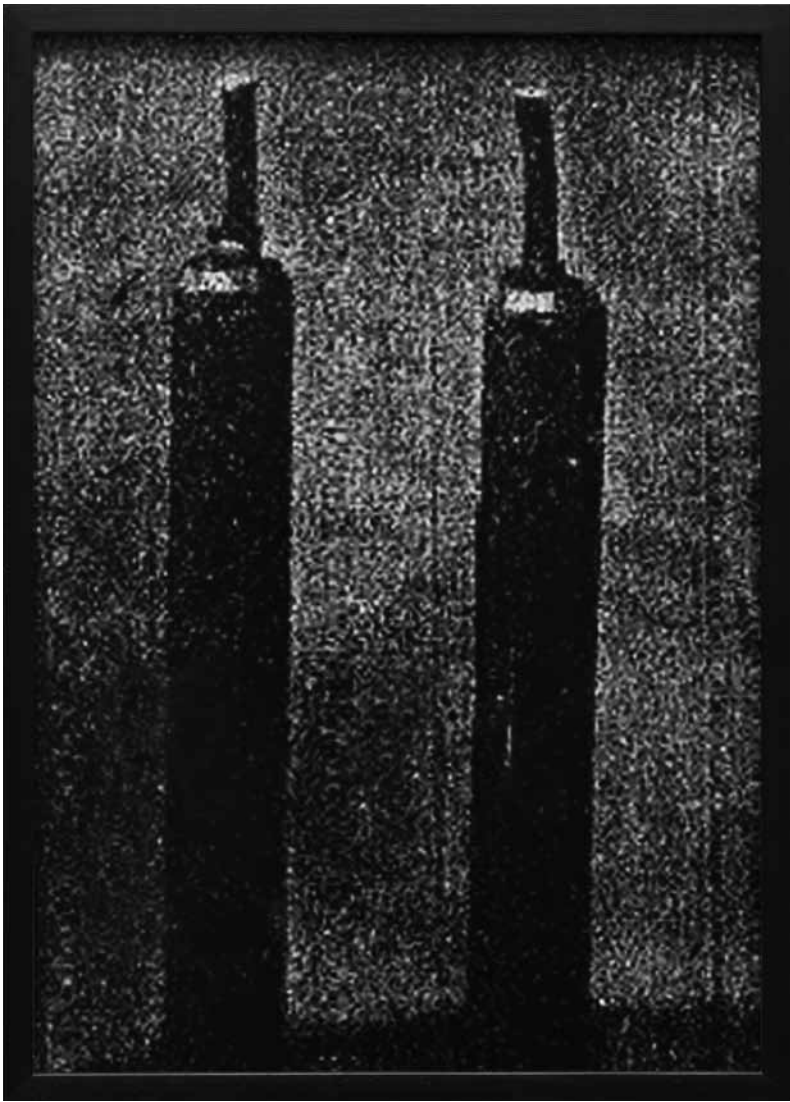
et ikke-kunst-image.) Det er i denne forkjærligheten for objektets tomhet – dets ekvivalens, qua objekt, med andre objekter – at det nihilistiske aspektet ved arbeidene ligger.

EKVIVALENS, INTETHET, NOE

Mange av Faldbakkens arbeider fremstår som selvbevisst nihilistiske, på en tematiserende, anarkistisk måte, noe som også kan direkte avleses i mange av titlene. *Shut Down* (2001/2), *Turn Off* (2004), *Black Screen* (2005), *See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print* (2005), *The Name of a Person I Want Dead Written in Xs* (2006). Den dominerende fargen er svart (modernitetens farge, ifølge Oscar Wilde). Det vitner om en stadig tilbakevendende interesse for selvmordet. Den kalligrafiske typografien i tape-serien er hentet fra den neogotiske fonten brukt av thrash metal-bandet Slayer, en gruppe som nådde berømmelse på midten av 1980-tallet og var en viktig inspirasjonskilde for den senere sjangeren death metal. (Et sjeldent politisk arbeid, *Slayer Upon Slayer Upon Slayer*, laget for utstillingen “Memorial to the Iraq War” holdt i ICA i London i 2007, gjør forbindelsen eksplisitt, men kontekstuellt skiftes nihilismen fra thrash-metallens teatraliske subkulturelle sone ut med den morderiske dumdristigheten som preget de amerikanske styrkene i Irak.) Og kunstnerens egen tekst til utstillingen “Nothing Doing” i Standard (Oslo) i 2007, er proppet med en spøkefull ny-beckettiansk negativitet:

This is no. And no. It’s not. It’s not funny. It’s funny that this is not funny. This is unfun. This is unun. This is Dr No. This is No way. This is what the hell? This no-go. This is onto nothing. This is nothing doing. The Eskimos have two hundred ways to say snow. I have three million ways to say no.

Å si nei blant annet til så vel kunst som vareestetikk. Å si nei til kunst og vareestetikk i kunsten, er en feiende, rensende gest. Med den ryddes grunnen for samtidskunst. Skjønt denne tematiske nihilismen blekner ved siden av den strukturelle nihilismens likhetslogikk som styrer utvekslingen, slik den reflekteres i arbeidene: “det nyes bestandige lik-seg-selv-het”, vareformens nihilisme.



Untitled (Louis Lingg), 2006
Hand-tinted lightjet print on Kodak archival paper, 35 x 50 cm

are now’, Benjamin wrote in the 1930s, referring to the inhabitants of capitalist metropolises ‘there is only one radical novelty – and always the same one: death.’⁸ The eternal sameness of the exchange of equivalents figures the sameness of the last novelty, death, as does the functional equivalence of commodity images, and the (potential) equivalence of the work of art with the commodity. Yet Faldbakken’s work resists this final equivalence by the very mode in which it inhabits its possibility: by drawing attention to it.

In the suicide series, for example, the absolute equivalence of death grounds the projection of a social equivalence of the dead (Kurt Cobain, one of Hendrix’s girlfriends, an Iron Maiden tribute singer ...) that is produced by the serial form of the work itself. Each work in the series is ‘equi-valent’ (of equal power = 1) and could be bought for the same amount of money. Nonetheless, each sustains a certain aesthetic individuality within the standardised form. This is the inescapable ‘something’ at the heart of the apprehension of nothingness (equivalence) around which Samuel Beckett’s writings circle so obsessively. Furthermore, what appears at the level of the commodity as a blank de-temporalised repetition is lived as part of a more complex temporality within which ‘the ephemeral, the fugitive, the contingent’ persist, but in new, historical forms.

EPHEMERAL OR ALEATORY?

In the reception of Baudelaire’s criticism, there has been tendency to subsume ‘the ephemeral, the fugitive, the contingent’ under a general transitoriness, mirroring the tendency towards abstraction inherent in exchange relations. Yet it is in the differences and relations between these terms – and their relations to the abstract temporality of the circuits of commodity exchange – that the specificity of Baudelaire’s sense of modernity as a metropolitan quality of experience lies. The city is the home of the commodity – that was the basic intuition at the heart of Baudelaire’s and Benjamin’s, mid-19th and early 20th century modernisms alike. And the frequency and novelty of encounters there made it an essentially foreign place that needed to

”For folk slik de er nå,” skrev Benjamin på 1930-tallet, med henvisning til innbyggerne i kapitalistiske storbyer, ”finnes det bare en grunnleggende nyhet – og den er alltid den samme: døden.”⁸ Den evige likhet som kjennetegner utvekslingen av ekvivalenter peker mot den likheten som kjennetegner den siste nyheten, døden, slik den funksjonelle vareestetikkens ekvivalens og (den potensielle) ekvivalensen mellom kunstverket og forbruksvaren gjør det. Faldbakkens arbeider motstår imidlertid denne siste ekvivalensen nettopp slik de bebor dens mulighet: ved å trekke oppmerksomhet mot den.

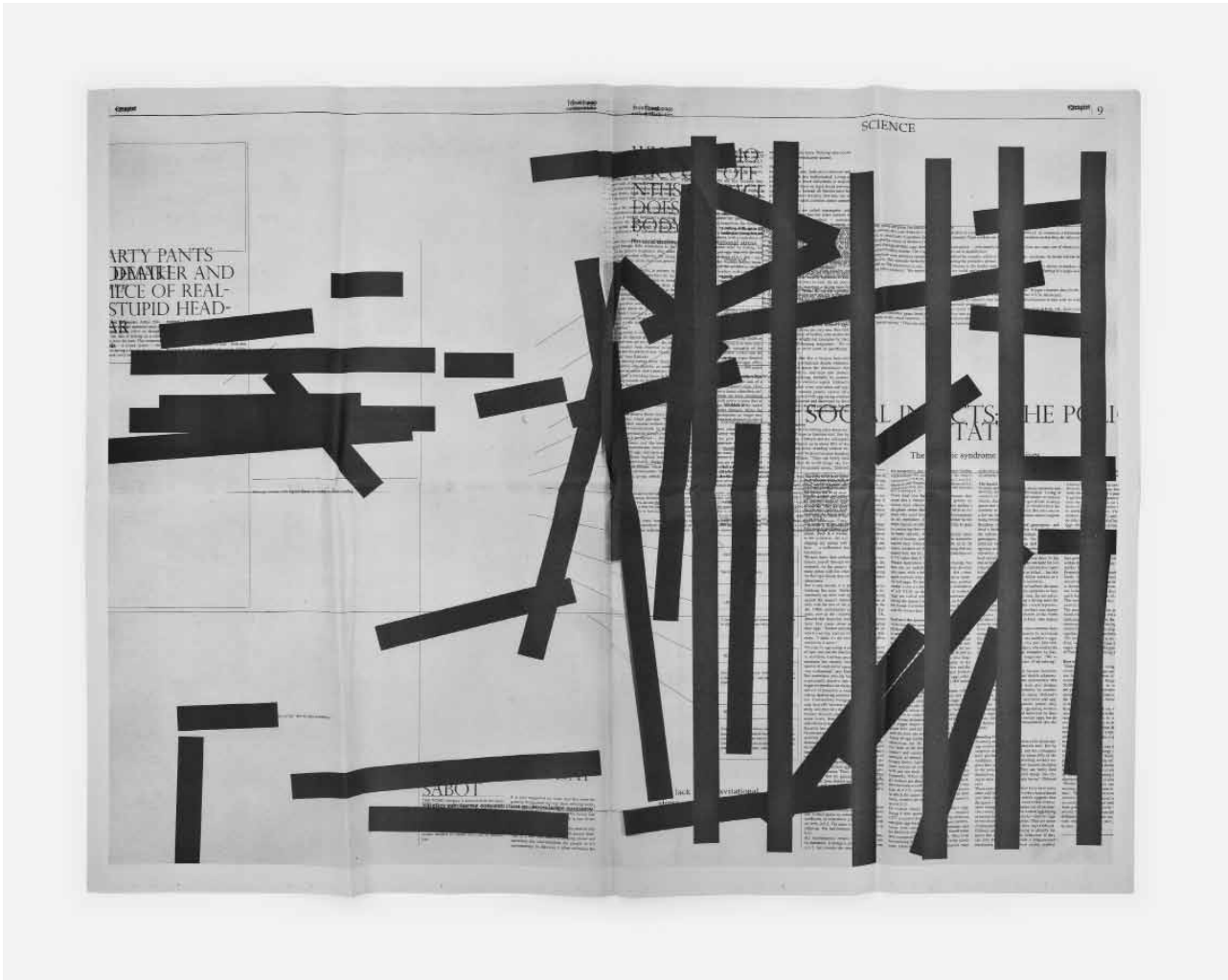
I selvmordsserien danner for eksempel dødens absolutte ekvivalens bakgrunn på en projisering av de dødes sosiale ekvivalens (Kurt Cobain, en av Hendrix’ kjærester, en Iron Maiden-imitator ...) som skapes av arbeidets serielle form. Hvert av arbeidene i serien var ”equi-valent” (av lik styrke = 1) og kunne kjøpes til samme pris. Likevel opprettholder hvert av arbeidene en viss estetisk individualitet innenfor den standardiserte formen. Dette er det ufravikelige ”noe” som Samuel Becketts tekster kretser så besatt rundt, og som er kjernen i det å gripe intetheten (ekvivalens). Og det som på varenivå opptrer som en tom repetisjon løsrevet fra tiden, oppleves som del av en mer kompleks tidsmessighet innenfor hvilken ”det forgjengelige, det flyktige, det vilkårlige” vedvarer, men i nye, historiske former.

FLYKTIG ELLER ALEATORISK?

I gjentakelsen av Baudelaires kritikk har det vært en tendens til å underordne ”det forgjengelige, det flyktige, det vilkårlige” en generell omskiftelighet, og slik speile den tendensen mot abstraksjon som ligger innbakt i utvekslingsrelasjoner. Men det er i forskjellene og relasjonene mellom disse begrepene – og deres relasjoner til det abstrakt tidsmessige som preger vareutvekslingens kretsløp – at det spesifikke ved Baudelaires oppfatning av modernitet som en opplevelse av storbylivet ligger. Byen er varens hjemsted – det var denne grunnleggende intuitive forståelsen som dannet kjernen i så vel Baudelaires modernisme på midten av 1800-tallet som i Benjamins, tidlig på 1900-tallet. Og møtenes hyppighet og nyhet der gjorde den til en grunnleggende fremmed

8.
Benjamin, ‘Central Park’, pp. 175, 171.

8.
Benjamin, ”Central Park”, s. 175, 171.



The Newspaper
(See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print 2), 2008
16 pages, edition of 6000, produced in collaboration with USED FUTURE

9.
Ibid., pp. 174, 166.

10.
For a history of the concept of the everyday that emphasises its origins in the Marxist cultural theory of the early 20th century, and its function as the cultural basis of a democratic politics, see John Roberts, *Philosophising the Everyday*, Pluto Press, London and Ann Arbor, 2006. For an aristocratic, existential aesthetic critique of the nihilism of everydayness, see Maurice Blanchot, 'Everyday Speech', in *The Infinite Conversation* (1969), trans. Susan Hanson, Minnesota University Press, Minneapolis, 1993, pp. 238–45: 'To experience everydayness is to undergo the radical nihilism that is something like its essence and by which, in the void that animates it, everydayness does not cease to hold the principle of its own critique.' (p. 245) Faldbakken's work often appears close to this position.

9.
Ibid., s. 174, 166.

10.
For en historisk fremstilling av begrepet om det hverdagslige som understreker begrepets opprinnelse i marxistisk kulturteori fra tidlig 1900-tall, og dets funksjon som kulturell base for en demokratisk politikk, se John Roberts, *Philosophising the Everyday*, Pluto Press, London og Ann Arbor, 2006. For en aristokratisk, eksistensiell, estetisk kritikk av hverdagslighetens nihilisme, se Maurice Blanchot, "Everyday Speech", i *The Infinite Conversation* (1969), overs. Susan Hanson, Minnesota University Press, Minneapolis, 1993, s. 238–45: "Å erfare hverdagsligheten er å gjennomleve en ytterliggående nihilisme som er som dens essens og med hvilken, i den tomhet som gir den liv, hverdagsligheten aldri slutter å ivareta prinsippet om å kritisere seg selv." (s. 245) Faldbakkens arbeider synes ofte å ligge nær opp til en slik posisjon.

be not so much inhabited, as conquered. For Baudelaire, modernity was the heroic experience of this conquest, attained through (self-) subjection to the openness of the city's possibilities: shock.⁹ In this respect, Baudelaire's *modernité* runs directly counter to the mainstream of 20th century thinking about 'the everyday', which it nonetheless informed (via surrealism).

The ephemeral – which lasts only a day – is the converse of the everyday, which recurs, each and every day. And while the everyday is constituted by that constant passing away which is the ephemeral (the constancy of the structure of the ephemeral), as its deposit, so to speak – the immutable within the mutable – it nonetheless valorises a very different aspect of the process: not what passes, but what remains, or rather is reproduced through the rhythm of the passing. This common body of experience may be understood democratically or nihilistically.¹⁰ It is in opposition to both that Baudelaire's sense of the ephemeral aligns itself with the fugitive: everything that escapes the common grids of experience, is fleeting, and is to be valued as such, as an expression of spontaneity.

If the ephemeral last only a day, the fugitive lacks even that extension. Indeed, in its association with the contingent (what lacks necessity and hence predictability), it is aligned to shock, and hence interruption: a basic formal principle of the historical avant-garde, secreted in Baudelaire's experience of the city. The fugitive and the contingent punctuate the ephemeral, complicating its daily rhythms with the recurrent 'now's of a photographic temporality of events that marks the essentially journalistic (as well as proto-Proustian) character of Baudelaire's *modernité*.

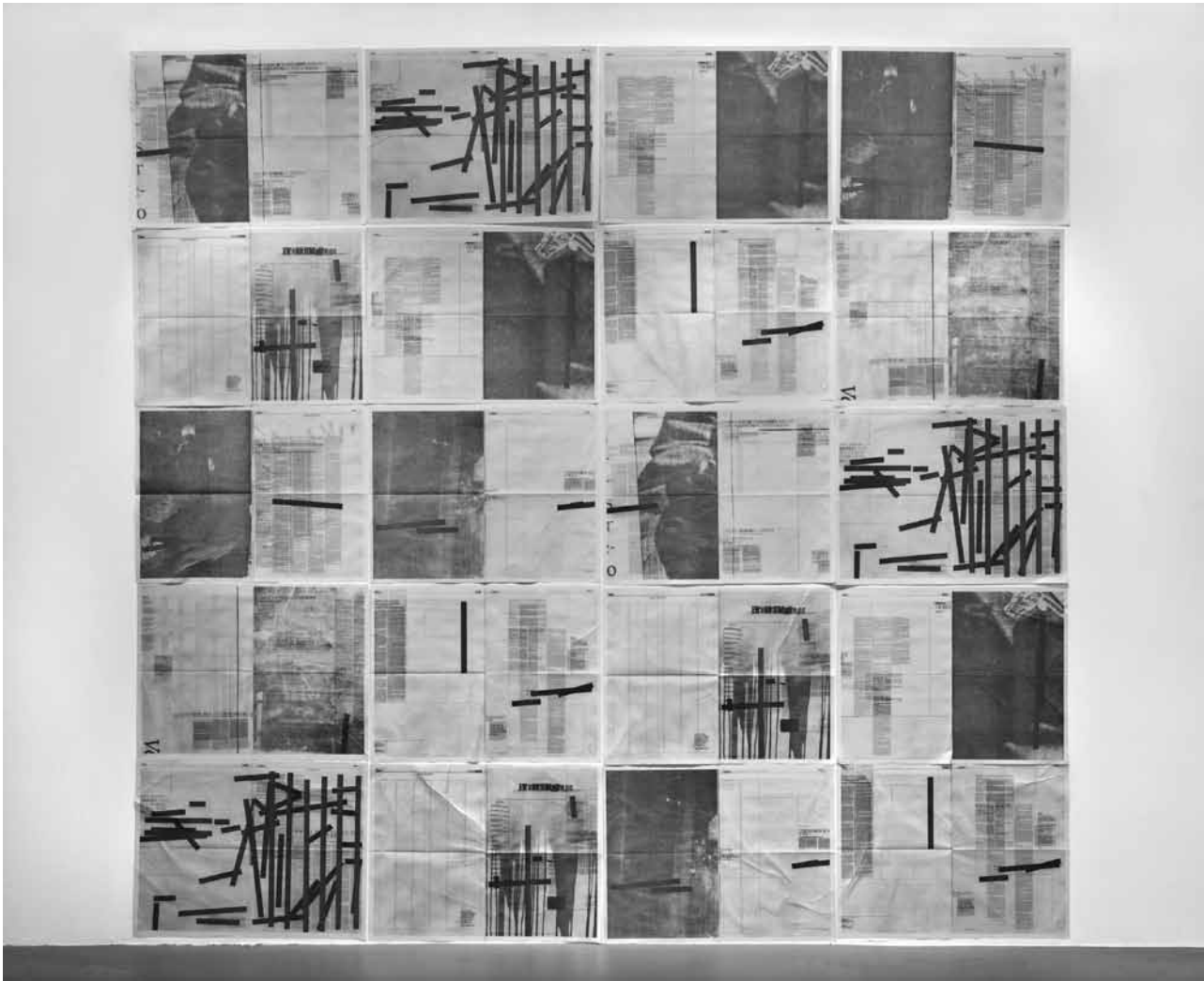
In Europe, we no longer experience the city or the commodity with either the intensity or novelty of Baudelaire (although there are parts of the world that do). Most commodities have moved to out-of-town shopping centres or set up their images on the net, exporting once-metropolitan forms to suburban environments. The ephemeral has become the disposable – trash – the surplus of consumption over need. And 'the fugitive, the contingent' has progressively lost its subjective meaning of spontaneity

plass som måtte erobres mer enn bebos. For Baudelaire var moderniteten den heroiske opplevelsen av denne erobringen, noe som ble oppnådd gjennom (selv-) underkastelse til byens muligheter: sjokket.⁹ Slik sett løper Baudelaire's *modernité* direkte mot 1900-tallets mainstreamstankegang om "det hverdagslige" som han likefullt, via surrealismen, ga inspirasjon til.

Det flyktige – det som varer bare én dag – er det motsatte av hverdagen, som opptrer dag ut og dag inn. Og mens hverdagen består av en konstant bortgang som nettopp er det flyktige (det konstante i det flyktiges struktur), dets avleiring, så å si – det uforanderlige i forandringen – verdsetter den ikke desto mindre et annet aspekt ved prosessen: Ikke det forbigående, men det vedvarende, eller rettere sagt, det som blir reproduisert av det forbigåendes rytme. Dette felles erfaringskorpus kan forstås demokratisk eller nihilistisk.¹⁰ Det er i opposisjon til begge deler at Baudelaire's sans for det forgjengelige står sammen med en oppfatning av det flyktige: alt som unnslipper de vanlige måtene å konseptualisere erfaringen på, er forgjengelig, og bør verdsettes som sådan, som et uttrykk for spontanitet.

Om det forgjengelige varer kun en dag, har det flyktige ikke engang så pass til varighet. Det flyktige er, gjennom sin forbindelse med det vilkårlige (det som mangler nødvendighet og derved forutsigbarhet), knyttet til sjokket og derved også til forstyrrelsen: et av den historiske avantgardens grunnleggende, formale prinsipper, innbakt i Baudelaire's opplevelse av byen. Det flyktige og det vilkårlige aksentuerer det forgjengelige, og kompliserer dets daglige rytmer med den fotografiske begivenhetstidens stadig tilbakevendende "nå" som markerer det grunnleggende journalistiske (og proto-Proustianske) ved Baudelaire's *modernité*.

I Europa opplever vi ikke lenger byen eller varen med hverken den samme intensiteten eller nyheten som man gjorde på Baudelaire's tid (selv om man fortsatt gjør det i andre deler av verden). De fleste varene har flyttet ut til kjøpesentre i byenes randsoner eller de har installert seg på internett, hvorfra de eksporterer det som en gang var storbyens former til forstadens miljøer. Det forgjengelige er blitt til det forkastelige – det som kan kastes – overflødiggjort av at forbruk er satt over behov. Og det



The Newspaper
(*See You on the Front Page of the Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print 2*), 2008
16 pages, edition of 6000, produced in collaboration with USED FUTURE
Newsprint glued on wall, variable dimensions
Installation view Anna Helwing Gallery, Los Angeles

II.
Nicolas Malebranche, *A Treatise of Nature and Grace*, trans. anon, 1695; Louis Althusser, 'The Underground Current of the Materialism of the Encounter' (1982), in *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978–1987*, trans. G.M. Goshgarian, Verso, London and New York, 2006, pp. 163–207; Alain Badiou, *Being and Event* (1988), trans. Oliver Feltham, Continuum, London and New York, 2005 – see, in particular, Chs 17 and 19, 'The Matheme of the Event' and 'Mallarmé'.

12.
Malebranche 'solved' Descartes' famous mind-body problem by proposing that divine intervention correlates acts of will with bodily movements: each act of will is the 'occasion' for a divine intervention. The same structure governs the occurrence of Badiou's far more rare 'events'.

II.
Nicolas Malebranche, *A Treatise of Nature and Grace*, overs. anon, 1695; Louis Althusser, "The Underground Current of the Materialism of the Encounter" (1982), i *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978–1987*, overs. G.M. Goshgarian, Verso, London og New York, 2006, s. 163–207; Alain Badiou, *Being and Event* (1988), overs. Oliver Feltham, Continuum, London og New York, 2005 – se spesielt kapitlene 17 og 19, "The Matheme of the Event" og "Mallarmé".

12.
Malebranche "løste" Descartes' berømte problem om forholdet mellom kropp og sjel ved å hevde at en guddommelig inngripen får viljeshandlinger til å sammenfalle med kroppsbevegelser: en hver viljeshandling er en "anledning" for en guddommelig inngripen. Den samme strukturen styrer Badious mye sjeldnere "begivenheter".

and possibility, to become the aleatory – chance, *hasard*, *Zufall* – in a metaphysical rather than a phenomenological sense. The heroism of modernity has retreated from everyday life to quasi-messianic political sects of the kind in which its impulse was first registered (Blanqui).

Correspondingly, in French philosophy, a new lineage has recently appeared connecting the theological rationalism of the Cartesian 'occasionalism' of Nicolas Malebranche (1638–1715) to a newly mathematized political theology of the event (Alain Badiou), via the 'materialism of the encounter' of the late writings of Louis Althusser (1918–1990).¹¹ The main move in the construction of this tradition was Althusser's recoding of the ancient atomism of Epicurus and Lucretius, away from its interpretation as a philosophy of freedom into a materialism of contingent encounters, as the basis for a fully-fledged philosophy of the void. (A strange turning back of Surrealism onto ancient physics.) It remains theological, however, despite itself, to the extent that it is grounded in a principled assertion of inexplicability, which cannot but provoke a theological supplement. The 'miracle' of each encounter/event implicitly reproduces the structure of Malebranche's occasionalism, returning that structure to its more orthodox theological origin (the miracle).¹² The reason this is relevant here is that, for a period at least, contemporary art sought to come to terms with its own mutability precisely by affirming the aleatory. As such, it entered the terrain of negative theology.

Increasingly, in the wake of Mallarmé and the surrealists, rather than artistically re-presenting 'the fugitive, the contingent' as qualities of social experience, art sought out formally programmatic contingencies: experiments with objective forms of chance. From John Cage's work of the early 1950s, through the pre-Fluxus performance work of the late 1950s and early 1960s, and Fluxus itself, to early conceptual art, not only did art incorporate chance into its most basic procedures, it positively sought an ephemeral character through it. As if the pretension to a false permanence (the doubly discredited 'immutable' – philosophically indefensible and politically compromised) could be avoided only

flyktige, det tilfeldige, har med tiden mistet sin subjektive betydning av spontanitet og muligheter, og gått over til å peke mot det rent aleatoriske – et slumpetreff, *hasard*, *Zufall* – i metafysisk heller enn fenomenologisk forstand. Modernitetens heroisme har trukket seg tilbake fra hverdagslivet og søkt tilflukt i kvasimessianske politiske sektorer av den typen hvor den først ble registrert (Blanqui).

I fransk filosofi har det nylig dukket opp en retning som forbinder den teologiske rasjonalismen fra Nicolas Malebranches (1638–1715) kartesianske "okkasjonalisme" med en nyere matematisert, politisk begivenhetsteologi (Alain Badiou), via den "møtets materialisme" vi finner i Louis Althusser (1918–1990) sene skrifter.¹¹ Det viktigste trekket i konstruksjonen av denne tradisjonen er å finne i Althusser omkodning av Epikurs og Lukrets' gamle atomisme, bort fra en tolkning av den som en frihetsfilosofi, til fordel for en som ser den som en materialisme av vilkårlige sammentreff, som basis for en fullt utviklet intetens filosofi. (En merkelig surrealistisk tilbakevending til gammel fysikk.) Den forblir likevel uvegerlig teologisk, i så stor grad at den er fundert på en prinsipiell fastslåelse av sin egen uforklarlighet, noe som ikke kan annet enn å fremprovosere et teologisk tillegg. Det "mirakel" som ligger i ethvert sammentreff eller enhver begivenhet reproducerer implisitt den strukturen vi finner i Malebranches okkasjonalisme, og peker tilbake mot dens mer ortodokse, teologiske opprinnelse (mirakelet).¹² Grunnen til at dette er relevant her, er at samtidskunsten, i alle fall for en kort periode, forsøkte å avfinne seg med sin egen foranderlighet nettopp ved å omfavne det aleatoriske. Slik sett tok samtidskunsten et steg inn i den negative teologiens terreng.

I kjølvannet av Stéphane Mallarmé og surrealistene har kunsten i stadig økende grad oppsøkt programmatisk tilfeldigheter, heller enn å komme med kunstneriske re-presentasjoner av "det forgjengelige, det flyktige, det vilkårlige" som egenskaper ved den sosiale erfaringen, og det er blitt eksperimentert med objektive former for vilkårlighet. Fra John Cages arbeider tidlig på 1950-tallet, via så vel proto-Fluxus performance-arbeider fra tidlig sekstital, som Fluxus selv, og til den tidlige konseptkunsten, har kunsten ikke bare inkorporert



Slayer Upon Slayer Upon Slayer (detail), 2007
Insulation tape on wall, variable dimensions

13.
Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minnesota University Press, Minneapolis, 1997, p.108.

13.
Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minnesota University Press, Minneapolis, 1997, s.108. Foreligger på norsk som *Estetisk teori*, overs. Arild Linneberg, Gyldendal, Oslo 1995.

through the annihilation of its object-character by the purity of the event. As such, art could be thought to have embraced the threat to it (contingency), in a magical way, as the means to its survival.

Adorno considered this ‘flight of many contemporary manifestations of art into the aleatory’ to be ‘a desperate answer to the ubiquity of semblance [des Scheins]’ – the hijacking of semblance by the culture industries. It was desperate because it handed over the (problematic) construction of the wholeness of the work – wherein the contingency of materials are subjected to the law of form – to the ‘blind lawfulness’ of the contingent itself.¹³ Or to put it another way: what is contingent to the work need not be contingent in it. On the other hand, the dialectical terms of Adorno’s own analysis suggest that we might also interpret this ‘flight to the aleatory’ as itself a form of semblance: semblance of the aleatory side of the spirit of the present. Nonetheless, aleatory works still pose the problem of the persistence of their meaning beyond the immediate context of their performance, their negative theological epiphany.

Eternity may have migrated to recurrence, but the ephemeral nonetheless requires some historical legibility, beyond ephemerality itself, if it is to maintain its actuality as art. Between the immutable and the ephemeral stands not only the (nihilistic) circuits of reproduction/repetition of the commodity form, but a fractured and problematic historical time, within which ephemeral art is put to the test of, if not exactly permanence, some form of afterlife, at least.

OCCASIONAL

With these critiques in mind, let us return to Faldbakken. Part of the significance of Fackbakken’s work is that it stages a struggle with the problematic conditions of contemporary art, in which those conditions become legible. The most recent work (the *Newspaper Ad*, *Tape* and *MDF* series) negotiates the dilemmas of contingency and persistence through an increasingly formal articulation of relatively mute or illegible cultural-industrial materials, of an everyday,

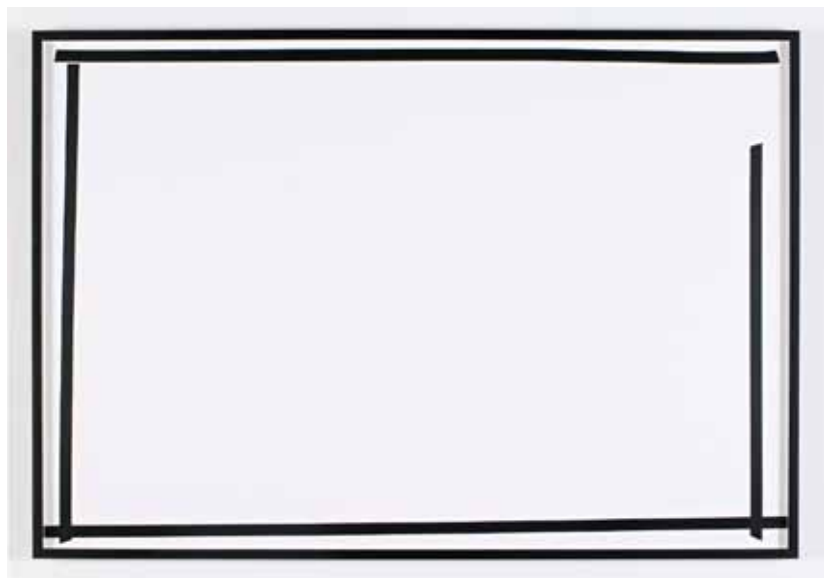
vilkårligheten i sine mest grunnleggende prosedyrer, den har også, ved hjelp av dette, etterstrebet en forgjengelig karakter. Som om pretensjonene om en falsk permanens (den dobbelt diskrediterte ”uforanderligheten” – filosofisk uforsvarlig og politisk kompromittert) kunne unngås bare gjennom å la begivenhetens renhet tilintetgjøre dets objektkarakter. Slik sett kunne man tro at kunsten på magisk vis hadde innlemmet trusselen mot den (det vilkårlige), som et middel til overlevelse.

Theodor Adorno anså denne ”flukten til mange samtidige kunstneriske manifestasjoner inn i det aleatoriske” for å være et ”desperat tilsvær på skinnets [des Scheins] allestedsnærværenhet” – hvordan skinnet kapres av kulturindustrien. Den var desperat fordi den overleverte den (problematiske) konstruksjon av verkets helhet – hvor materialenes tilfeldighet er underlagt formale lover – til selve det vilkårliges ”blinde lovmessighet”.¹³ Eller for å se det på en annen måte: det som er vilkårlig for kunstverket, trenger ikke være vilkårlig i det. På den annen side, de dialektiske betingelsene i Adornos egen analyse antyder at vi også kunne tolke denne ”flukten til det aleatoriske” som en form for skinn i seg selv: skinnet av det aleatoriske ved tidens ånd. Aleatoriske arbeider reiser likevel problemet om hvordan betydningen deres kan vare hinsides den umiddelbare konteksten de fremføres i, deres negative teologiske åpenbaring.

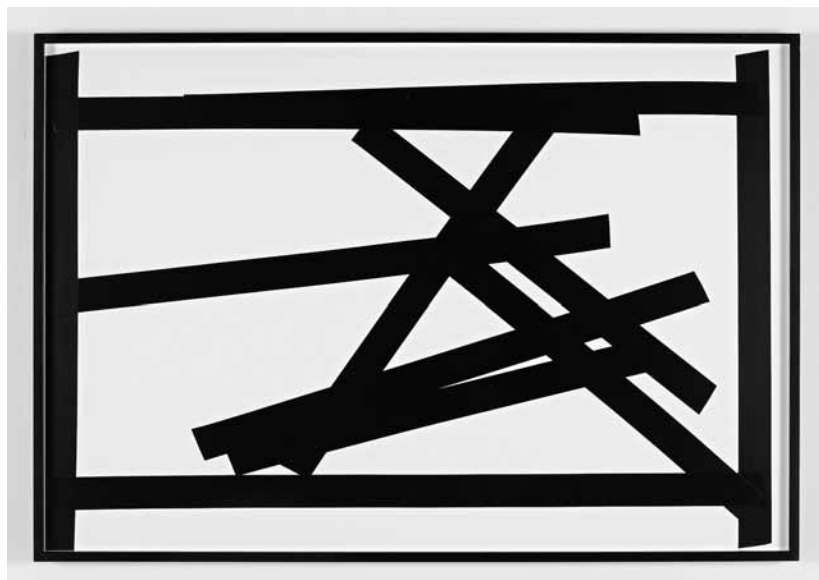
Det er mulig evigheten har forflyttet seg til gjentakelsen, men skal det forgjengelige ha noen mulighet til å bevare sin aktualitet som kunst, utover det å være forgjengelig i og for seg, fordres det ikke desto mindre at det på en eller annen måte lar seg lese historisk. Mellom det bestandige og det forgjengelige står ikke bare varens (nihilistiske) kretsløp av reproduksjon/repertisjon, men en splittet og problematisk historisk tid, og det er innenfor den at den forgjengelige kunsten prøves mot en eller annen form for etterliv, om ikke akkurat permanens.

OKKASJONELL

Med disse kritikkene i minne, la oss vende tilbake til Faldbakken. Deler av betydningen av arbeidene hans er at de iscenesetter en kamp med samtidskunstens



Untitled, 2007
Insulation tape on paper, 70 x 100 cm



Untitled, 2007
Insulation tape on paper, 70 x 100 cm

disposable kind. It is in their disposability, or lack of material value, that these works explicitly engage the issue of contingency: the threat of their loss (being thrown away by mistake – the ironic fate of several well-known works) and hence the loss of their value. The main form of the social actuality of contemporary art lies in its monetary value. Yet, as we have recently been reminded, markets can collapse; exchange-value (and hence social actuality) can disappear at any moment. In this respect, the material disposability of Faldbakken's most recent works stages the threat of contingency that haunts all contemporary art: the destruction of its social actuality by the destruction of its monetary value.

The increasing formalism – and hence 'painterliness' – of this work is the dialectical counterpart and balance to its acute sense of the contingency of value (the nihilism of the exchange relation). Like much of the now-classical conceptual art of the 1960s, the *Newspaper Ad* works appropriate the medium of daily journalism: not however via its popular combinations of literary and visual form (Kawara, Smithson, Graham, Huebler), but crudely, as paper and print: copied, reversed, enlarged, rendered illegible and hence formal yet informe: carefully constructed detritus. The tape works (both the tape and *MDF* series) mine a different painterly seam: geometrical abstraction. But they seek a similar point of indifference between materials (which, as elements, paradoxically insist on being nothing more than this) and an artistic meaning derived from the wholeness of the work. In this respect, they must stave off too great a formal success, at all costs, or their tension will be lost and they will return to painting – a condition that would destroy both their contemporaneity and effective artistic meaning. This is the function of the largely indecipherable play of words: to avoid both registers (figure and sign), and hence also the formalism each nonetheless courts; just as some earlier works appear self-consciously to court the blankness of an equivalence with their materials, the strategic meaning of which negates the equivalence itself. This avoidance of a formalism that is nonetheless staged is most successful when, in *Cultural*

problematiske vilkår, en kamp som gjør disse vilkårene leselige. De nyeste arbeidene hans (seriene *Newspaper Ad*, *Tape* og *MDF*) tar for seg det dilemmaet som reises av vilkårlighet versus varighet, gjennom en stadig mer formal artikulering av relativt stumme eller uleselige kulturindustrielle materialer, dagligdagse materialer som kan kastes etter bruk. Det er dette, eller det at de mangler materiell verdi, som gjør at disse arbeidene eksplisitt setter temaet om vilkårlighet på spissen: faren for at de skal forsvinne (kastes ved en feiltakelse – den ironiske skjebnen til flere kjente kunstverk) og derved at også deres verdi skal gå tapt. Samtidskunstens viktigste samfunnsmessige aktualitetsform er dens pengemessige verdi. Men som vi nylig er minnet om, kan markeder kollapse og bytteverdien (og med dem, den sosiale aktualitetsverdien) viskes ut på et blunk. Slik sett kan en si at den materielle kastbarheten i Faldbakkens nyeste arbeider iscenesetter den trusselen om vilkårlighet som hjemsøker all samtidskunst: at den samfunnsmessige aktualiteten skal ødelegges ved at den økonomiske verdien forsvinner.

Den økende formalismen – med andre ord "maleriskheten" – i dette kunstnerskapet står som en dialektisk motpart til den intense følelsen av at verdien er vilkårlig (utvekslingsforholdets nihilisme). Som så mye av den nå klassiske konseptkunsten på 1960-tallet, approprierer *Newspaper Ad*-arbeidene sitt medium fra journalistikken: ikke gjennom dens populære kombinasjoner av litterær og visuell form (som hos Kawara, Smithson, Graham og Huebler), men primitivt, som papir og trykksverte, kopiert, speilvendt, forstørret, uleseliggjort og derved formalt – men også informe: omhyggelig konstruert detritus. Tape-arbeidene (både tape- og *MDF*-serien) graver i en annen malerisk åre, den geometriske abstraksjonen. Men de søker et lignende likegyldighetspunkt mellom materialer (som paradoksalt nok insisterer på ikke å være noe mer enn det, elementer) og en kunstnerisk betydning som avledes av arbeidet som helhet. I så måte må de forhindre en altfor stor suksess, koste hva det koste vil, eller så vil spenningen forsvinne og de vil trekke seg tilbake i maleriet – en tilstand som ville ødelegge både arbeidenes samtidighet og virkningsfulle kunstneriske mening. Det er dette



Culture Department 2006
Installation view, Schnittraum, Cologne



Culture Department 2006
Installation view, Schnittraum, Cologne

Department (2006), the very spontaneity of the (in this case, abstract expressionist) form is readymade: the reconstruction of a pattern of vandalism – the vandalism of the Palestinian Cultural Department after its occupation by Israeli soldiers in 2002.

These works must remain matter-of-fact, occasional, in order to survive – occasional, not in Malebranche's theological sense (in which every occasion is the occasion for divine intervention), but in the everyday sense of something that is done sometimes but not at others: the construction of a passing constellation of materials. Their necessity is won from the contingency of their occasions. Occasions, one might say, mediate the ephemeral and the everyday.

Famously, according to Mallarmé 'a throw of the dice will never abolish chance'; but an artwork can and must, for a while at least.

som er det temmelig uforståelige ordspillet funksjon: å unnsnippe begge deler (både figur og tegn), og følgelig også den formalismen som begge deler likevel flørter med; akkurat slik noen av de tidligere arbeidene syntes å flørte selvsikkert med ekvivalensens tomhet, det at arbeidene er ekvivalente med materialene de er laget av, en strategisk betydning som negerer ekvivalensen per se. Denne unngåelsen av en formalisme som likevel iscenesettes, er mest vellykket når spontaniteten i formspråket (i tilfellet *Cultural Department* (2006), abstrakt ekspresjonisme) er readymade: rekonstruksjonen av et mønster skapt av vandalisering – vandaliseringen av det palestinske kulturdepartementet etter at det ble okkupert av israelske soldater i 2002.

Disse arbeidene må, skal de klare seg, forbli matter-of-fact, "okkasjonelle", og da ikke i Malebranches teologiske forstand (hvor enhver anledning er en anledning til guddommelig inngripen), men i en hverdagslig betydning som noe som skjer noen ganger, andre ganger ikke: konstruksjonen av en forbipasserende konstallasjon av materialer. Nødvendigheten av dem er vunnet fra anledningenes vilkårlighet. Man kan si at anledningen megler mellom det hverdagslige og det flyktige.

Ifølge Mallarmé kan et terningkast aldri oppheve tilfeldigheten ("un coup de dés jamais n'abolira le hasard"); men et kunstverk kan og må det, i det minste for en stund.

Oversatt av Ika Kaminka

